

エミリ・ディキンソンの 詩における差異と言葉

下 村 伸 子

はじめに

エミリ・ディキンソン (Emily Dickinson, 1830-1886) は自らの作品の出版を拒絶し、いわば「社会的沈黙」¹を保ったまま、私詩人 (a private poet) として創作する道を選んだ。だからといって外部を遮断したのでもなく、作品を完全に秘密にしておいたのでもなかった。つまり若い頃からの友人で兄オースティンの妻となりアマーストの社交界の中心的存在ともなったスーザン (Susan Gilbert Dickinson)、『スプリングフィールド・デイリー・リパブリカン』紙の編集者で友人のボールズ (Samuel Bowles)、1862年4月号の『アトランティック・マンスリー』誌の記事がきっかけで詩人の生涯の指導者の役割を果たすことになるヒギンソン (Thomas Wentworth Higginson)、同郷だがディキンソンとは対照的な立場にあった女性作家ヘレン・ジャクソン (Helen Hunt Jackson)、後にヒギンソンとともにディキンソンの遺した作品を編集、出版することになるトッド夫人 (Mabel Loomis Todd) 等の人物に、多くの場合書簡による交流を通して作品を委ね、自己の創作活動の一端を示したのである。そして彼女は他者と自己のさまざまなレヴェルでの差異を認識し、自分の守るべき沈黙を守り、語るべき言葉とその方法を模索していったと考えられ

1 Helen McNeil, *Emily Dickinson* (London: Virago Press, 1986), p.87.

る。

作品中の指示物が明確でないとか「無場面詩」² (sceneless poems) とか「反寓言法」³ (anti-allegory) と称されるディキンソンの言説の曖昧性はおそらく彼女の詩人としてのこのような微妙な立場を反映している。またそれはフェミニスト批評家たちが指摘しているように、19世紀の父権制社会において女性がものを書くことによって経験する心理的葛藤と深く関わっているようである。即ち、「女性の書きものの本質と『差異』は、女性が書くことと女性のアイデンティティーとの間の不安で苦悩にさえ満ちた関係のなかに存在するのである」⁴。それ故彼女は詩を書く自己への問いかけ、差異の認識、あるいは詩人としての自己宣言を、社会的にばかりでなくテキストにおいてもある種の沈黙のなかで語らなければならなかった。本稿では詩人が本格的に創作を始めたと推定される1858年頃からいわゆる「驚異の年」の1862年頃までの数篇の詩に注目し、そのテキスト中にいかに詩人の自己認識、詩人宣言、芸術観が表出しているか、そして差異がどのように語られているかを考察したい。

1

まず比較的初期の二篇の詩を取り上げ、ディキンソンの「社会的沈黙」の発端を考察したい。次の小作品は1858年にボールズに贈られたが、ディキンソンの詩人としての差異の自覚がさりげない言葉の中に表出している一篇である。

If she had been the Mistletoe

2, 3 Robert Weisbuch, *Emily Dickinson's Poetry* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1975) pp.15-17.

4 Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness," in *The New Feminist Criticism*, ed. Elaine Showalter (New York: Pantheon Books, 1985) p.257. 訳文は、エレイン・ジョーウォーター『新フェミニズム批評』（青山誠子訳、岩波書店1990年）319頁。

And I had been the Rose—
 How gay upon your table
 My velvet life to close—
 Since I am of the Druid,
 And she is of the dew—
 I'll deck Tradition's buttonhole—
 And send the Rose to you.

(# 44)⁵

前半4行でまず語り手「私」の「あなた」への生涯の従順が、「薔薇」となってテーブルを飾り、「私のヴェルヴェットの人生を閉じる」という女性的な想像と言葉遣いで語られている。1行目の「彼女」は、後半「露」に喩えられていることから元来「薔薇」の属性を有していたことがわかる。そして「寄生木」はディキンソンが愛用していた辞書⁶によると「ドルイド僧が大変尊重していた」ものなので本来「私」を象徴する言葉である。「彼女」との微妙なコントラストに言及しながら最後には「ドルイド僧」としての「私」の「あなた」に対する想いが「伝統のボタン穴を飾り、あなたに薔薇を贈る」というやはり極めて女性的で微妙な表現法で述べられている。おそらくこの詩は、実際には何か特別の折りに、「ディキンソンの心の中で、秘めた恋、名声とこの世での権力の世界を象徴したであろう」⁷ ボールズに宛てて書かれたにちがいないが、「あなた」を即ボールズと解釈する必要はない。チェリル・ウォーカーの少し歪んだ読み方に従えば、「彼女」は作家としての名声を既に得ていて「女性詩

5 以下詩の引用は、Thomas H. Johnson ed., *The Poetry of Emily Dickinson* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard Univ. 1955) により本文中にその番号を括弧にいれて示す。

6 Noah Webster, *An American Dictionary of the English Language* (1820)

7, 8, 9, 10 Cheryl Walker, *The Nightingale's Burden: Women Poets and American Culture before 1900* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1982), p.94.

の伝統の最も見事な開花⁸をみせるが同時に「すぐに色褪せてしまう」⁹ことになるヘレン・ジャクスンを指し、「あなた」は「ディキンソンが競い例外なく彼女の価値を誤解した同時代人々」¹⁰を示すことになる。解釈をさらに加えるなら、ジャクスンのような人生の華やかさもなく詩人としても全く異質であることを自覚し始めたディキンソンが自分を理解し得ない人々に自己の生き方を「伝統のボタン穴を飾る」——決して主流ではないがある意味では伝統を豊かなものにする——ものと自負をこめて語っていると読めるのである。

もちろん「彼女」をヘレン・ジャクスンと限定して読む必然性はどこにもない。ディキンソン自身を表わす語り手と違って社会に受け入れられている女性、あるいは詩人の内部のより因習的な自己を象徴していると考えることができる。それ故にその薔薇のような女性または自己と、ものを書く自己の差異を認識するとき詩人は自らを異端的存在として「ドルイド僧」¹¹と名乗らなければならなかったのである。

1861年に書かれた次の詩では語り手はよりユーモラスに「子供っぽくおどけて見せる語り口」¹²で自らが「名もない人」(“Nobody”)であることを宣言している。ジョンソン(Thomas H. Johnson)によるとディキンソンは、1858年1月13日付けの『スプリングフィールド・デイリー・リパブリカン』紙に掲載された Charles Mackey の“Little Nobody”と題する作品に触発されてこの詩を書いたようであるが、彼女の「名もない人」は「子供の仮面」¹³をつけて言葉を操る曲者である。

I'm Nobody! Who are you?

11 ドルイド僧は古代ケルト民族が信仰していた druidism の司祭だが学者、魔術師、詩人でもあった。Cf. “Druidic Difference” (#1068)

12 古川隆夫『ディキンソンの詩法の研究』(東京、研究社、1992年)、p.54.

13 Sandra Gillbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale Univ. Press, 1979), p.587.

Are you—Nobody—too?
 Then there's a pair of us!
 Dont tell! they'd banish us—you know!

How dreary—to be—Somebody!
 How public—like a Frog—
 To tell your name—the livelong June—
 To an admiring Bog!

(# 288)

第1スタンザでは「名もない人」と自称する語り手が「女の子らしい臆病さ」¹⁴で「あなた」と読者に呼び掛け、仲間に誘い込む。とても無邪気な声なので呼び掛けられた読者は語り手と連帯感をもってしまう。しかも語り手はすかさず自分たちは世間の人々を敵にまわしていることを読者に納得させる。4行目の「言っては駄目」の“tell”という言葉が「一種の目に見えない軸」¹⁵となり、語らなければ「名もない人」の世界の素晴らしさは理解されないが、語ってしまえば追放により身を危険に曝す(“they'd banish us”)ことが示唆される。またここで「私」たちが名もない女の子でありながら「彼ら」にとって追放に値するほど価値があることも暗示されている。

第2スタンザでは、語り手とは正反対の立場にある「名のある人」が「蛙」に、その蛙の声にただ盲目的に賞賛を贈る世間の人々が「沼地」に喩えられ、「わびしい」(“dreary”)「おおっぴらな」(“public”)と、「名前を語ること」の虚しさが強調される。しかも第1スタンザの最後で沈黙を求めた無邪気な声は「女の子らしい大胆」¹⁶な声に変わっていて、いつの間にか「名のある人」を侮蔑することに読者を巻き込み「自己の力を宣言」¹⁷していたのである。こ

14, 15, 16 Alicia Suskin Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (Boston: Beacon Press, 1986), p.40.

17 Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson* (Reading: Addison-Wesley Publishing Company, 1986), p.194.

の〈名もない人宣言〉は確かに「沼地」に囲まれて生きる女性の、あるいは性を問わず「自己の独自性についての意識を守るためにとられた策略」¹⁸ となり、「名もない人」の優越性が主張されることになる。

だがここで〈語る〉ことについての詩人の逡巡を見逃すことはできない。「あなた」が古川氏の指摘するように読者ではなく「自分の中のもう 1 人の自分を表わしている」¹⁹ とも考えられるなら第 1 スタンザの“tell”とも呼応して「名前を語ること」はまさに詩人自身の問題であることがわかる。自分の作品を公にすることだけではなくて、見えない読者もしくはより混沌とした自己（沼地）に対して語ること、即ち書くということ自体にわびしさは付き纏う。しかも名もない人としての真の力の獲得のために詩人は語らないわけにはいかない。そういった逡巡がここには表出しているのである。

2

翌1862年ディキンソンはヒギンソンに創作の指導を自ら求め、この二人の交流が始まった。そして言うまでもなく彼女はますます差異を痛感するようになっていくのである。「私はあなたの教えを守ります——もっともいつもそれを理解しているわけではありませんが。」²⁰ と述べた書簡に彼女は二篇の詩（#326、#327）を同封することで「彼女自身と彼女の芸術への自信」²¹ を示さねばならなかった。その一篇は「私は名もない人」と語るのと同じレヴェルの無邪気で女性的な声で始まる。

18 Agnieszka Salska, *Walt Whitman and Emily Dickinson: Poetry of the Central Consciousness* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1985), p.37.

19 古川、58頁。

20 Thomas H. Johnson and Theodora Ward, eds., *The Letters of Emily Dickinson* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard Univ. 1958), vol. II, p.415.

21 Elizabeth Philips, *Emily Dickinson: Personae and Performance* (University Park: The Pennsylvania State Univ. Press, 1988), p.208.

I cannot dance upon my Toes—
 No Man instructed me—
 But oftentimes, among my mind,
 A Glee possesseth me,

That had I Ballet knowledge—
 Would put itself abroad
 In Pirouette to blanch a Troupe—
 Or lay a Prima, mad,

And though I had no Gown of Gauze—
 No Ringlet, to my Hair,
 Nor hopped for Audiences—like Birds,
 One Claw upon the Air,

Nor tossed my shape in Eider Balls,
 Nor rolled on wheels of snow
 Till I was out of sight, in sound,
 The House encore me so—

Nor any know I know the Art
 I mention—easy—Here—
 Nor any Placard boast me—
 It's full as Opera—

(# 326)

「私は爪先で踊ることができない」「誰も私に教えてくれなかった」という否定的で暗示的な冒頭二行の雰囲気、以後「心の中」の「大喜び」の話に移ると大きく変る。無邪気な調子はそのままだが、「大喜び」の内容を示す *that* 節、その中での「知識があれば」という仮定法、譲歩節、否定語の繰り返しという複雑な表現様式によって語り手は自分に十分な「バレエの知識がある」ことを「披露して」(“put itself abroad”) いく。つまり彼女は自らの前提を崩してい

くのである。「一座を蒼ざめさせたり／プリマを狂わせるピルエット」に始まり、「紗のガウン」や「巻き毛」という具体的なコスチュームへの言及とそれに続くいかにもバレエのクライマックスの場面を彷彿させる「とんだ」り「跳ねた」り「雪の車輪に乗って転がるように進んだ」という動作へと語り手は想像の中のバレリーナと一体化する。「私は～しなかったけれども」と否定し続けながら、第4スタンザの最後で「劇場」の聴衆のアンコールを想い描いているのはバレリーナとしての語り手である。

こうしてバレエの場面は終わるが、最終スタンザは繰り返される否定語によってなお譲歩節の名残を留める。この最終スタンザのもつ意味は、語り手がテキスト冒頭2行の否定的な言葉とは正反対の結論を導いていることにある。実は彼女は誰にも知られていないがここまで語った「その技法」(“the Art”)に精通し、「プラカード」が公に「誇らない」としても「オペラ劇場のように満員である」と私的自己の密かな充実感を誇ることになったのである。

4行目の「大喜び」(“Glee”)という言葉のアングロ・サクソン時代の意味が「吟遊詩人」(“bard”)であること、つまりこの言葉に「詩的インスピレーション」の含意があることと、最終行の「オペラ劇場」(“Opera”)にそのラテン語の語源の地口で「作品」(“works”)という意味が隠されていることを指摘したアンダーソンはこの詩を古典バレエの技法を伝統的詩法に掛けたディキンソンの芸術論として読んだ。²² 彼もこの一篇をディキンソンがヒギンソンに送ったことを重視して、彼女がヒギンソンの教える伝統的詩法など熟知の上でその「不自然さ」²³ をバレエ部分を不自然に描くことで証明したと解している。ディキンソンにはインスピレーションに「取り憑かれた芸術家」(“a possessed artist”)²⁴ として「ふさわしい表現の技法」²⁵ を開拓する必要があった

22 Charles Anderson, *Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise* (London: Heinemann, 1963), pp.22-24.

23 Anderson, p.22.

24, 25 Anderson, p.23.

とアンダーソンは説いた。

しかし延々と語られたバレエの場面は、「蒼ざめさせる」、「狂わせる」、「紗」、そして12行目の「空中に片方の爪を」だとか14行目の「ケワタガモの綿毛」、「雪の車輪」とバレエに言及するには非常に個性的な言葉遣いと連続する否定語によるリズム感などを、果たして伝統的詩法への揶揄と読むのがふさわしいのであろうか。C・ウルフはこの部分の足の動作を表わす動詞が詩の脚韻と関連があると見做し、「この詩の真の主題は伝統的な詩歌における厄介でぶざまな詩脚を受け入れることへの拒絶」²⁶だと解釈している。つまりこの場面に、伝統的な技法の踏襲ではなくディキンソン独自の「さまざまなフットワークの目も眩むような誇示」²⁷を見ることが可能なのである。またドブソンはこのバレエの物語が語られると同時に否定されていることから、当時の女性作家が自らの「物語が否定する物語を物語の中に挿入する」²⁸という手法をこの詩にみている。つまり沈黙を守るべき女性がいかに「不安」²⁹に陥ることなく「行間で」³⁰語ったかということに注目しなければならないのである。

しかも冒頭での伝統的な女性のポーズと最終行の誇らしげな言葉を思い出すならこのテキストは「いかなる男性のモデルとも差異がある」³¹ことを認識した詩人による「男性の文化支配に対する女性の生まれながらの芸術的手段の擁護」³²と読むことができる。踊るバレリーナはやはり詩人の分身である。女性詩人として語ってはならないことを語ることの逡巡、その苦悩と喜びの狭間で、

26 Wolff, p.187.

27 Wolff, p.188.

28 Joanne Dobson, *Dickinson and the Strategies of Reticence* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1989), p.121.

29, 30 Dobson, p.122.

31 Harold Bloom, ed., *Emily Dickinson* (New York: Chelsea House Publishers, 1985), p.1.

32 Gary Lee Stonum, *The Dickinson Sublime* (Wisconsin: The Univ. of Wisconsin Press, 1990), p.202, n. 5.

伝統的韻律と彼女の「突発的な」³³ 詩法を交錯させながら自らの芸術を目指すことを詩人は語ったのである。

3

326番の詩においてアンダースンはインスピレーションに「取り憑かれた詩人」像をディキンソンにみていた。E・フィリップスの指摘するようにそれは「陳腐な概念」³⁴ かもしれないが、詩人の差異はインスピレーションや啓示の瞬間といったものとも深く関わっていると考えられる。同じ1862年に書かれた次の二篇の詩（#430、#454）はいずれも「それは」で始まるこの詩人独特の「無場面詩」であるがこの問題を検討するのに適切なテキストであろう。

It would never be Common—more—I said—
Difference—had begun—
Many a bitterness—had been—
But that old sort—was done—

Or—if it sometime—showed—as 'twill—
Upon the Downiest—Morn—
Such bliss—had I—for all the years—
'Twould give an Easier—pain—

（#430、第1、2 スタンザ）

語り手は冒頭の「それ」が何を指しているのかを明確にしないまま、その「普通」でないものによる「差異」（“Difference”）に言及する。そしてその「差異」が始まった頃には「多くの苦しみ」があったが、今やそれは過去のも

33 1862年7月のヒギンソンへの書簡の言葉。“You think my gait ‘spasmodic’....”
(Johnson and Ward, *Letters*, p.409)

34 Philips, p.208.

のだと回想する。第2スタンザでは「それ」は「祝福」と表現され、かつての苦しみ（“it” 即ち “that old sort”）が「たとえ最も柔らかな朝」に現われても「こんな祝福があれば」苦痛は軽いだろうと、祝福に対する感謝と同時に語り手が常に内在する「苦痛」を意識していることも暗示されている。そして第3スタンザ以降、第5スタンザに至るまでその祝福の顕現が嬉嬉として語られる。

I'd so much joy—I told it—Red—
 Upon my simple Cheek—
 I felt it publish—in my Eye—
 'Twas needless—any speak—

I walked—as wings—my body bore—
 The feet—I former used—
 Unnecessary—now to me—
 As boots—would be—to Birds—

I put my pleasure all abroad—
 I dealt a word of Gold
 To every creature—that I met—
 And Dowered—all the World—

（#430、第3、4、5スタンザ）

差異は第3スタンザでは「頬」や「目」の輝き、第4スタンザでは「体に翼をつけたかのような」足取りなどと肉体上の変化となって顕現する。「誰かが話すことは不要だった」と日常的言語の否定によりその完璧さが強調されるが、「語った」（“told”）、「発する」（“publish”）という言葉からウォロスキーの指摘するように、この喜びは「詩的」³⁵なものではないかと想像できる。もはや

35, 36 Shira Wolosky, *Emily Dickinson: A Voice of War* (New Haven: Yale Univ. Press, 1984), p.156.

不要となった「私が以前使った脚」はまた詩脚を連想させる。「飛翔する鳥のイメージ」³⁶ もロマン派の詩人を想起させるには違いない。ただ“boots”と“Birds”の頭韻には揶揄がこめられているようであり第1、2スタンザでの苦痛への言及と共に後の喪失の場面の伏線になっていると考えられる。

第5スタンザにはいと326番の詩で「パレーの知識」に用いられたのと同じ「披露する」(“put...abroad”)という語句が詩人としての自己を意識した新しい「私の喜び」を外界に向けて発散することを示唆している。しかも「私が出会う創造されたものすべてに／黄金の言葉を与え／世界中に授けた」つまり「世界中に恵みを授けた」³⁷と聖書の響きのある言葉遣いが示すように、語り手はこの喜びの崇高さによって自らをほとんど神格化していることがわかる。「奇跡的に新しく創られた世界に名前をつけること」³⁸によって詩人は「私たちを黄金のアダムの時代に連れ戻す」³⁹ことさえを可能だったかもしれない。

しかしこの状況は第6スタンザで一変する。

When—suddenly—my Riches shrank—
A Goblin—drank my Dew—
My Palaces—dropped tenantless—
Myself—was beggared—too—

I clutched at sounds—
I groped at shapes—
I touched the tops of Films—
I felt the Wilderness roll back
Along my Golden lines—

The Sackcloth—hangs upon the nail—
The Frock I used to wear—
But where my moment of Brocade—

37, 38, 39 Wolff. p.218.

My—drop—of India?

(# 430、第6、7、8 スタンザ)

理由もなく「突然に」これまで語られてきた語り手の「富は縮んでしま」い、喪失の隠喩が繰り述べられる。「鬼」が恵みの「露」を飲んでしまい、豊かだった「宮殿は住人がいなくなって／私自身もまた貧困に陥ってしまった」と語り手は崇高な存在から底辺に突き落とされてしまうのである。第7スタンザで語り手は消失したものを求めて必死で手探りするが、「音」も「形」も「薄い膜の表面」ももはや詩人の手ではなす術もない。彼女は自らの「黄金の行に／荒野がうねり戻るのを感じた。」かつての「黄金の言葉」は輝きを失い、「詩のエデンの園は荒野に戻る」⁴⁰ のである。

最終スタンザで「釘に掛かっている」「粗布」(“Sackcloth”)は、豪華な「錦織り」と対照的というだけではなく、ディキンソンの辞書によると「聖書では服喪中や困窮、苦行のときに着る衣服を示す」言葉なのでここでは二重に象徴的である。即ち、祝福が訪れる前の貧しい日常性に語り手が戻ったことはもちろん、彼女がこれからも「苦行」の衣装を身に纏わなければならないことをも意味することになる。

瞬時にして船晦する「錦織りの瞬間」、豊かなイメージと「インク」⁴¹の連想がある彼女の「インドの雫」に対する「いつまでも続く当惑」⁴²を暗示してテクストは終わる。ウルフがこの語り手の声を「妻の声」⁴³と捉えたり、ワイズバックが〈ペルソナ〉としての語り手に「ファウスト」⁴⁴の影をみたように、この詩は女性として、あるいは一個の人間としての恩寵の啓示と喪失の問題を

40 Wolosky, p.156.

41 Wolff, p.218.

42 Judy Small, *Positive as Sound: Emily Dickinson's Rhyme* (Athens: The Univ. of Georgia Press, 1990), p.186.

43 Wolff, p.217-218.

44 Weisbuch, p.125.

内包しながら、詩のインスピレーションと言葉の問題を提出したのである。ディキンソンにとって「詩のインスピレーションは常に脅かされ、はかないもの」⁴⁵であり、言葉の力を信じることは「その力の崩壊を辿ることになるだけ」⁴⁶なのであった。第3スタンザ4行目で「話すことは不要だった」と日常的言語を否定したように語り手は詩人としての自己の言葉をも否定しなければならないのであろうか。冒頭で語られたように「あの昔の類」(“that old sort”)の苦しみは終わったが、詩人には言葉を巡る新たな苦しみが待っていた。「錦織りの瞬間」、「インドの雫」の訪れではなくこの「荒野」の認識こそがディキンソンに差異を与えるものであるのかもしれない。

もう一篇の「それ」で始まる詩では語り手を「大胆にした」差異が幼い頃の経験として語られている。

It was given to me by the Gods—
 When I was a little Girl—
 They give us Presents most—you know—
 When we are new—and small.
 I kept it in my Hand—
 I never put it down—
 I did not dare to eat—or sleep—
 For fear it would be gone—
 I heard such words as “Rich”—
 When hurrying to school—
 From lips at Corners of the Streets—
 And wrestled with a smile.
 Rich! 'T was Myself—was rich—
 To take the name of Gold—
 And Gold to own—in solid Bars—

45 Christanne Miller, *Emily Dickinson: A Poet's Grammar* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1987), p.173.

46 Wolosky, p.155.

The Difference—made me bold—

(# 454)

まだ「幼い女の子」らしい語り手は複数の「神々」に与えられた贈り物「それ」について回想しながら語り始める。288番の詩でもみられた「ねえ」(“you know”)や、4行目の「私たちが新しくて小さい頃」といった無邪気な表現を続けて、いかにも子どもが大人からプレゼントをもらったかのように、「無くしはしないかと心配で」寝食を忘れてそれを大事にしたことが伝えられる。

「それ」が何に言及しているか明確にされないまま、後半では「社会的言説」⁴⁷としての「金持ち」(“Rich”)という言葉を目にしたときの語り手の反応が回想される。彼女は「笑いをこらえることができなかった。」なぜなら「街角の」人々ではなく彼女こそが「豊か」(“rich”)だと思えたからである。最終行の“bold”には“confident”の意味があるので、「黄金の名前をもつことと／硬い延べ棒になった黄金を所有すること」との「差異」を語り手は誇りにしているということになる。即ち「黄金を物質として使うことと意味を示すものとして使うこととの差異」⁴⁸を認識したうえで語り手は「黄金の名前をもつこと」を選んでいたのである。

従って語り手の富は「街角の人々」のとは違って「目に見えない種類」⁴⁹のものである。マクニールの指摘では、19世紀のヴィクトリア朝社会にしばしば見られた「詩の世界とマモンの神の世界」⁵⁰との対立についてのディキンソンの見解がこの詩には表れている。つまり黄金の延べ棒を所有することは「マモンの神」に与することであり、経済的価値観を優先することにつながる。詩人がなすべきことは「神々から受け取った贈り物」⁵¹を物質として所有すること

47, 48 McNeil, p.68.

49 Barbara A. C. Mossberg, *Emily Dickinson: When a Writer Is a Daughter* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1982), p.139.

50, 51 McNeil, p.68.

ではなく言葉として意味を与えることである。430番の詩の「黄金の言葉」は「荒野」に呑み込まれてしまったが、ここでの「黄金の名前」は6、7行目で示唆されているように詩人が日常生活を放棄して、また「街角」の場面で示されたように「社会的沈黙」を貫くことによって守り抜かれ、意味を与えられた。だからマクニールが述べているように、「贈り物は神々により授けられたが、『黄金』は彼女が自己につけた名前だった」⁵² のである。

詩的インスピレーションは永続しないものであることを詩人は常に認識していなければならなかった。だが詩人がマモンの神の世界の価値観を放棄し、⁵³ そして何よりも454番の詩の「私はそれを手に持って決して置くことがなかった」という語り手の回想が連想させるように、決してペンを置くことなく書き続けることによって詩の才能は黄金の意味を持ち、それが差異を生じさせるのである。

4

最後に、「名もない」芸術家としてのディキンソンにとって決定的な差異が語られていると考えられる一篇の詩を取り上げたい。これは彼女がブラウニング夫人 (Elizabeth Barrett Browning, 1806-61) の死を悼んで書いたものだと言われている。⁵⁴ 少女の頃初めて「あの外国の婦人」即ちブラウニング夫人の作品を読んだ体験は、語り手即ちディキンソンにとって革命的な意味をもったに違いない。だがこのテキストでは問題はブラウニング夫人にではなく、語り手自身の変化にある。

52 McNeil, p.69.

53 Mossberg はこの詩がディキンソンの一連の “renunciation poems” に繋がると解説している。

54 Thomas H. Johnson, *Poems*, Vol, II, p.455.

I think I was enchanted
When first a sombre Girl—
I read that Foreign Lady—
The Dark—felt beautiful—

And whether it was noon at night—
Or only Heaven—at Noon—
For very Lunacy of Light
I had not power to tell—

The Bees—became as butterflies—
The Butterflies—as Swans—
Approached—and spurned the narrow Grass—
And just the meanest Tunes

That Nature murmured to herself
To keep herself in Cheer—
I took for Giants—practising
Titanic Opera—

The Days—to Mighty Metres stept—
The Homeliest—adorned
As if unto a Jubilee
'Twere suddenly confirmed—

(# 593、第1～5 スタンザ)

読書による感動、陶酔感によって現実世界は全く異なった様相を呈し始める。語り手に「魔法をかけられた」と思わせた「あの外国の婦人」は、ブラウニング夫人というシニフィエを超えて、女性の「先駆者・恋人・詩人仲間の融合」⁵⁵的存在として「陰気な少女」を幻惑的な「光の狂気」の世界に投げ込んだ。「暗闇」は魔法をかけられる前の語り手の状況を象徴していると考えられる。

だがバーカーが言うように「女性の暗闇」⁵⁶ (“feminine darkness”) として社会的・心理的に抑圧されていた女性の世界を示唆しているのなら、その世界を照らし出して美の世界に変貌させた狂氣的光はまさに「力強いマドンナたち」⁵⁷ の光である。

昼夜の区別を「語る力も無くしてしまった」語り手は、第3スタンザ以降、326番の詩のバレリーナのように「さまざまなフットワークの目も眩むような誇示」によって自然界がいかに変化したかを語る。「蜜蜂」が「蝶」に、「蝶」は「白鳥」と小さいものが大きく変身する情景の中で、「細長い草」(“narrow Grass”) は「現実的な女性の家庭生活の狭い周辺」⁵⁸ を象徴するものとして「拒絶」(“spurned”) される。「ひとりつぶやく」というように女性らしさが強調された自然の「最もつまらない調べ」さえも今や語り手の耳には「巨人タイタンのオペラ」と聞こえ、「日々は、力強い韻律に合わせてテスップを踏んだ。」ギルバートとグーバーが解説しているように「女性の自然」⁵⁹ が「隠し立てのない女の芸術によって変化した」⁶⁰ と考えられる。しかしここでも「オペラ」のラテン語の地口による「作品」の意味を見逃してはならない。このあたりから語り手は外界だけではなく詩人としての自己の可能性に注視し始めているのである。そのことはストナムも指摘している極めてディキンソンの「途方もないイメージ」⁶¹ から理解できる。つまり「光の狂気」の世界にはいった語り手自身の言葉が狂気を帯び「力強いマドンナたち」を超えようとしているのである。

55 Mary Loeffelholz, *Dickinson and the Boundaries of Feminist Theory* (Urbana: Univ. of Illinois Press, 1991), p.5.

56 Wendy Barker, *Lunacy of Light: Emily Dickinson and the Experience of Metaphor* (Carbondale: Southern Illinois Univ. Press), p.101.

57 Gilbert and Gubar, p.648.

58 Paula Bennett, *Emily Dickinson: A Woman Poet* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1990), p.17.

59, 60 Gilbert and Gubar, p.648.

61 Stonum, p.45.

第5スタンザの「記念祭」(“Jubilee”)が「古代ヘブライ人が奴隷状態から解放された後に催された儀式」⁶²を指すとすれば、まるでその「秘蹟を授けられた(“confirmed”)かのような」自然界の「最も地味なもの」には語り手自身が含まれていると言えよう。だからこれらの変化は語り手の「心の改宗」(“Conversion of the Mind” 第6スタンザ)と定義づけられるのである。

I could not have defined the change—
Conversion of the Mind
Like Sanctifying in the Soul—
Is witnessed—not explained—

'Twas a Divine Insanity—
The Danger to de Sane
Should I again experience—
'Tis Antidote to turn—

To Tomes of solid Witchcraft—
Magicians be asleep—
But Magic—hath an Element
Like Deity—to keep—

(#593、第6～8スタンザ)

ディキンソンがこのテキストにおいて「父権制社会のキリスト教徒の変化の奇跡を風刺的に模倣し、それを転覆した」⁶³というギルバートの見解はやや過激かもしれないが、語り手の「心の改宗」は確かに既成の宗教を否定するものである。それは決してC・ミラーの言うような「年上の女性の詩への改宗」⁶⁴

62 Bennett, p.18.

63 Gilbert and Gubar, p.648.

64 Miller, p.164.

ではなく、「日常的なもの、地味なもの、家庭的なもの」⁶⁵を「魔法」の言葉で「巨人タイタンのオペラ」に変えることへの信仰であった。だからその「神聖な狂気」がなければ詩人は創作することができない。「正気になる危険」は彼女にとって致命的である。

語り手は第7スタンザ3行目の仮定法でそうなる可能性は低いことを示唆しながらもその「防御手段」(“Antidote”)として最終スタンザで「堅固な魔法の大冊」を登場させている。スモールが指摘しているように、このスタンザのみが完全な脚韻を踏んでいてこれまで展開されてきた変化が語り手の確信により「休息の地点に到達した」⁶⁶ことがわかる。読めばいつでも魔法をかけてくれる大冊の著者、今は「眠る」「魔法使いたち」が「マドンナたち」も含めた「過去の文学の魔法使いたちの匿名の一団」⁶⁷を表わすなら、性(gender)を超越した「魔法」の永続性が強調されたと考えられる。ストナムは「光の狂気」と「心の改宗」の間の微妙な相違に着目しているが、⁶⁸さらに「堅固な魔法」との間にも違いがある。そしてその要因は言葉である。「光の狂気」はマドンナたちが与えてくれるが、「心の改宗」は自己の変化から生じる積極的な心の動きであった。さらに魔法を堅固なものにするのは<魔法の言葉>の積み重ねという、より積極的な詩人の行為によるものである。ディキンソンにしては長いテキストの中で、主流ではない女性の陰気な狭い世界から自己を変革し、解放する過程を語り手に語らせながら、彼女は魔法としか表現しようのない言葉の堅固さを主張し、差異を再認識したに違いない。

65 Sandra Gilbert, “The Wayward Nun Bebeath the Hill: Emily Dickinson and the Mysteries of Womanhood,” in Susan Juhasz ed., *Feminist Critics Read Emily Dickinson* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1983), p.35.

66 Small, p.182.

67 Stonum, p.46.

68 Stonum, p.44.

おわりに

ディキンソンの詩の語り手が自己を「ドルイド僧」、「名もない人」と呼び、「踊ることができない」と言う背後には父権制社会で女性が語ることへの不安と男性支配の文学の伝統への反逆があったと考えられる。他者との差異を認識し、異端的存在を受け入れるとき、彼女は「社会的沈黙」を守ることを決意するが、同時に語ることの意味を自らに問いかけなければならなくなった。

幼い女の子風の語り手は、女性らしいポーズをとりながら詩人としての自己を宣言し、苦悩と喜びの入りまじった芸術論を戦略的に展開していく。1862年頃からは伝統的韻律とディキンソン独自の「突発的」な語法の狭間を揺れ動く「目も眩むフットワークの誇示」により、「名もない」詩人、しかも「取り憑かれた芸術家」として詩を書く喜びがテキストに一段と色濃く表出するようになる。

しかし彼女の差異は詩のインスピレーションのはかなさを認識したこと、それにも拘わらず才能の片鱗を手中に、自分の方法で書き続けることを決意したことにある。つまり彼女は「荒野」の詩人として創作の苦しみを厭わずに、自らに「黄金の名前をつけること」を選択したのであった。インスピレーションの代わりに彼女を救ったのは、言葉の力の限界を知ることになった詩人の「魔法」の言葉の力であろう。私詩人の立場からマドンナ的先駆者に触発され、女性的な世界と自己を変貌させていくテキストの中で、ディキンソンは語り手とともに言葉の魔力を体験し、差異を確認したと思われる。そして語り手が暗示するようにそのとき詩人の意識はおそらく、性（gender）を超越したであろう。このコンテキストの中で詩人の「ドルイド僧」という自称は再び生きた意味をもつ。